

АКТОР У ПОШУКАХ ПЕРСОНАЖІВ Постнекласичний театр

Пошук актора щодо характеру героя, створення художнього образу — це складний, багаторівневий процес. Режисер вибудовує концепцію всього твору, художник, відштовхуючись від режисерського бачення, створює сценічний простір, музичний редактор оформлює музичний супровід. І лише актор існує у заданій концепції і сценічному просторі, розгортаючи власне бачення свого персонажу кожного разу публічно. Актор — ретранслятор всіх ідей тих митців, що залишаються «за кадром» і на публіку не виходять. Здавалося б, актор найбільш відповідальний перед глядачем за те, що відбувається саме сьогодні і саме тут на сцені. Він не може сховатися, втекти у гримерку, він від початку до кінця має передати всі думки, закладені в сценічний твір.

Форма передачі характеру героя на сцені може бути різна.

Натуралістична школа гри передбачає повноцінне вживання в характер персонажа. Актор продумує роль, характер, виділяє конкретні риси, шукає нюанси, наділяє персонаж характерними рухами. Зазвичай, йде від внутрішнього стану до зовнішнього. За системою Станіславського розгортає роль, не перериваючи «життя людського духу», не відступаючи ні на жодну хвилину, інакше це буде розцінюватися як випадання із образу, або награш. Актор використовує методи дієвого аналізу, фізичної дії, внутрішнього монологу — все давно відоме і вживане на сцені.

Школа удавання йде в протилежному напрямку — від зовнішнього до внутрішнього. Живий рух актора, оминаючи застільний підготовчий період, призводить до внутрішнього виправдання характеру. Найвідоміші світові тенденції — біомеханіка Вс. Мейєрхольда, естетизація гри О. Таїрова, поєднання психологічної гри із виходом за межі ролі у вахтангівській «Принцесі Турандот», передвісниця брехтівського епічного театру, перетворення Л. Курбаса, трансгресія як вихід за межі себе Є. Гротовського etc.

Сьогодні, в епоху постмодернізму і післябрехтівського (постдраматичного) театру, все виглядає далеко не однозначно. Система відчуження,

проголошена епічним театром Б. Брехта, назавжди змінила ситуацію. Переривання психологічної гри і життя духу на сцені надало можливість виходу із ролі і оцінки її. Хоча цей прийом зафіксований ще в античному театрі — згадаймо, як в комедії хор знімав маски і звертався до глядача від свого імені в так званій парабасі, свого роду одкровенні. Нині актор може вільно відректися від тільки-но прожитого моменту життя персонажа і звернутися до залу від себе із оцінкою того, що відбувається або тільки-но відбулося. Межа між сценою і глядачем, грою і реальністю продовжує стиратися, і сьогодні вже важко зрозуміти, що саме грає актор — персонажа, сталий характер, маску, типаж, алегорію чи самого себе в заданій життєвій ситуації із можливою самооцінкою і з оцінкою власне цього персонажу? Всі запропоновані варіанти присутні на сцені. Утім, чи легко прийняти і підтримати задану форму? Чи правильно звинувачувати актора в награші або, навпаки, в недограванні, якщо саме така ціль була у нього, і саме таку задачу ставив перед ним режисер? Аналізувати це потрібно, відштовхуючись від режисерського задуму, оскільки єдиної системи (певної догми) акторського існування на сцені сьогодні, на щастя, просто немає.

Аналізувати і критикувати стає ще складніше, коли навіть в одній виставі сьогодні можна побачити весь ряд — від натуралістичної гри до типізації, майже алегро

Наприклад, у декількох виставах камерного типу зустрічається просте звернення актора до глядача із проханням вимкнути мобільні телефони. Це заміняє відсторонений запис і водночас об'єднує акторів із глядачем в єдиний простір. У виставі «Прекрасне» Нового театру на Печерську (автори концепції та виконавці — Віктор Марвін та Денис Мартинов) після такого прохання в самого актора дзвонить телефон і виникає неоднозначна ситуація: він вже грає чи ще просто спілкується із залом?

У іншій виставі, «Будинок на кордоні» за С. Мрожеком, на мікросцені «Сузір'я» актриса, яка грає вагітну володарку квартири, теж самостійно проговорює це прохання і вже за мить починає говорити текст п'єси. Задача режисера Антона Романова у цій виставі — розповсюдити незручне положення постійної напруги від перевірок таобшуків і на глядача — досягає максимуму у форматі замкненої кімнати.

Головне питання, яке виникає при такій різноманітності технік: чи має актор вибудовувати і підтримувати характер персонажа? Порівняємо дві вистави молодих українських режисерів. Наприклад, актриса Леся Самаєва у виставі «Близькість» П. Марбера режисера Тамари Трункової (Театр драми і комедії на Лівому березі Дніпра) добре справляється із запропонованим темпоритмом стрибків від одного чоловіка до друго-

го, від одного стану — в інший. Розуміючи свою головну задачу у демонстрації невизначеності героїні, актриса губить цільність характеру і йде на самоповтор, в результаті граючи себе, граючи характерні для самої себе нюанси характеру, підхоплені із попередніх вистав, не створюючи новий образ, новий характер. Самоцитування призводить до втрат на шляху пошуку нового. Так, її героїня Анна непевна в собі особа, яка постійно сумнівається у виборі, але ж має бути стержень, опора, хребет персонажу, а не самоцитування актриси. Тоді кожна актриса може грати себе особисто, змінюючи лише запропоновані обставини, уникаючи пошуку нового характеру. Так дійсно часто і буває у сьогоднішньому театрі.

Інший приклад — Ірма Вітовська у виставі «Сталкери» за сучасною українською п'єсою П. Ар'є «На початку і наприкінці часів» режисера Стаса Жиркова (Молодий театр, театр «Золоті ворота»). Актриса у розквіті творчої діяльності грає бабу Прісю, якій 86 років. Вона не використовує віковий грим, не переймає рухи бабусі тощо. Вона йде від внутрішнього усвідомлення стану цієї жінки і потім типізує її поведки. За допомогою хустки актриса в одну мить додає персонажу років двадцять, а в наступну мить, використовуючи у виставі прийом ретроспекції, перетворюється ще в дужу шістдесятилітню жінку. Актриса створює абсолютно новий характер без додаткових зовнішніх ефектів. Вона творить бездоганне нове для себе, для Молодого театру, для українського театру загалом. Режисер, який відкриває абсолютно нові можливості актриси, заслуговує на повагу. Знайдений образ виростає до символу цілої епохи українського минулого.

Російський режисер Анатолій Ефрос писав про відомого актора Олександра Калягіна: «Істинно акторська натура — це виключно жива натура. Це фермент, який весь час сприяє відтворенню життя. Коли Калягін на сцені — дивишся невідривно. Цікаво спостерігати, як виникає і росте від репетиції до репетиції дещо живе. Схоже на те, як на початку травня раптово з'являються на гілках зелені личочки. Здається неможливим, що дерево за два-три дні перетвориться до невпізнання. Вмить щось зарясніло, удесятерилося, ще розмножилося, і будинок навпроти вже не видно. Розвиток ролі у справжнього актора схожий на це цвітіння» [1, с. 109]. Але слід відзначити і те, що для режисерів покоління 1960–1980-х: А. Ефроса, Г. Товстоногова, О. Попова, книги яких сьогодні можна вивчати у вільному доступі, — характерний пошук цільного образу вистави. З 1990-х починають виникати нові ідеї. Цільний образ вистави, уречевлений дією сценографією і обіграний акторами, поступається місцем атмосфері, обраній режисером і художником. Іноді може виникати декілька образів, нашарованих один на інший,

як у А. Жолдака, а може не виникати ніякого образу, як у В. Троїцького із його експериментами «сценічного дизайну», де речі просто означають самі себе, а не стають символами. Актор у таких виставах використовується по-різному: в першому випадку він потрібний для продовження візуального ряду, в другому — він центральний нюанс вистави. Сьогодні ці тенденції ще більше посилилися.

Сходознавець Тетяна Григор'єва у книзі «Японська художня традиція» розповідала про японське порівняння актора з квіткою. Маючи один корінь, назавжди занурений у землю, актор щоразу заново квітне. І жодного разу він не має права на повтор, тому що це просто неможливо. Корінь, основа, стержень, закладений майстерністю, вмінням, даною режисерською формою, все одно щоразу має заново, по-іншому квітнути. «Квітка — це і продовження того, що закладено в насінні, і кожний раз нове цвітіння. В кожній речі — своя “квітка”» [2, с. 134] — говорить Григор'єва. Роль повторюється, а манера виконання — ніколи.

Інша справа, коли роль актрисі не вдається — вона не прочитується глядачем. Можна милуватися правильною і точною грою, харизмою, вмінням подобатися і грати чесно, без нагашу, але в той самий час не досягати «нового цвітіння». Це, звісно, кращий варіант, ніж бути нехаризматичною, нечіткою і награвати на сцені, але створення характеру, абсолютно нового, ні на кого не схожого персонажу — це вищий пілотаж.

Наприклад, Чарлі Чаплін — однаковий у всіх фільмах. Образ бідного малюка Чарлі — це довгий етап його творчості. Але це не означає, що ми не можемо милуватися геніальною грою: один характер, один актор, один образ на багато фільмів, але різні ситуації, обіграні абсолютно геніально, змушують публіку обожнювати персонажа. Зміна приходить до Чапліна з віком, він виростає з образу і прекрасно усвідомлює, що люди не будуть сприймати підстаркуватого Малюка. Настає переломний момент, з'являється фільм «Великий диктатор» з абсолютно новим образом єврея, зовнішньо схожого на Гітлера. Через безглузду плутанину недолугий єврей проголошує промову замість Гітлера, що докорінно змінює хід історії. Кіноактори часто і до сьогодні заточені в ампула, хоча арт-хаус вже відходить від цього.

Театр, який давно мав позбутися системи ампула, досі часто потрапляє на ці граблі. Режисеру простіше працювати із актором, не шукаючи нового, а швидко домовившись про те, що актор вже знає і вміє. Робота за звичкою просувається швидко і має свій попит. Але для створення чогось нового потрібна копітка робота з актором. Для того, щоб відкрити його абсолютно заново, потрібно обнулити його досвід і народити щось абсолютно інше. Що і вдалося Ірмі Вітовській у виставі «Сталке-

ри», і що, на жаль, не вдалося рівноталановитій актрисі Лесі Самаєвій у виставі «Близькість». Вина тут скоріше режисера, який сумніно працював, але так і не знайшов свіжого повітря, щоб наповнити прекрасну кульку. Тому маємо здібне виконання Самаєвої і абсолютно талановите (якщо не геніальне) перетворення Вітовської.

Можливо, й так. Але варто звернути увагу на цілі, поставлені обома режисерами. Вони різні за своїм поштовхом, задумом і реалізацією. Згадуючи вже висловлену думку, що сучасний театр продукує різні підходи до виконавської манери актора, можемо зробити інший висновок. З книги «Постдраматичний театр» Х.-Т. Лемана [3], дослідника і автора терміну «постдраматичний театр», про акторську діяльність можна зрозуміти, що пошук характеру і не є головною задачею актора. Він має демонструвати певний стан, а не акторську дію. В новій парадигмі актор може відкидати характер зовсім, не розгортати поступово історію персонажа, а лише зображувати певні психологічні ситуації, пов'язані із ним. Не дія, а лише демонстрація стану персонажа. Тобто актор наближається до перформера, він не створює образ, а демонструє власне буття зі сцени.

Таким чином, «Сталкери» цілком належать до постмодерністського театру і базуються на п'єсі. Режисер С. Жирков активно опрацьовує текст і розкриває його в нових прийомах постнекласичного театру, додаючи всі сучасні прийоми: від шаржу до відео-трансляцій. Але головне місце у виставі займають акторські роботи, образи персонажів, пошук драматичної дії. Зберігається лінійне використання тексту, звісно присмачене режисерським баченням. А «Близькість» виходить за рамки постмодерністського театру і прямує до постдраматичного театру, де текст не є головним, а служить лише приводом для висловлювання режисерської думки Т. Трунової. Тому спостерігається велика різниця і у візуальному ряді обох вистав. Сценографія «Сталкерів» побічно підкреслює роботу акторів, а сценографія «Близькості» стає одним із головних сценічних ефектів. Візуальний ряд другої вистави впливає на розкриття головних думок режисера. Наприклад, акваріум з рибками, окрім того що є головним візуальним образом вистави, місцем дії, ще й стає окремим дієвим персонажем, що розкриває стан головної героїні Анни більше, ніж гра актриси Самаєвої. У першій ж виставі центром постановки є акторська гра Вітовської, без якої вистава не стала б актуальною, не прозвучала. «Близькість» захоплює своєю візуальною красою, «Сталкери» — точністю акторського малюнка.

Тому оцінювати скептично, а тим більш порівнювати ці роботи є помилковим, оскільки вони лежать в різних площинах і вирішують різні режисерські задачі. Окрім того, вони належать до різних парадигм постнекласичного театру.

Перед тим як однозначно критикувати гру різних актрис, варто чітко визначитися із задумом режисера і обраною ним формою. Справа в тому, що можна потрапити у пастку необізнаності і не зрозуміти насправді суть вистави і використаних прийомів. Помилка критиків — причісувати всіх під один відомий йому спосіб і метод. Сьогодні важко розрізнити взагалі якісь критерії постановок. Звісно, неможливо не оцінювати рівень смаку і рівень серйозності постановки, рівень її якості, але варто спочатку заглибитися, перш ніж розкритикувати той чи інший спектакль. Пастки для критика розставлені сьогодні скрізь. Треба просто вміло відділити якісні вистави від пустопорожніх, а вже потім оцінити дієвість того чи іншого методу у високохудожніх роботах. Особливо це стосується вистав молодих режисерів, які демонструють високий рівень професії і зовсім нові підходи до роботи з актором, сценографією, музикою, текстом.

Бібліографія

1. *Эфрос А. В.* [Избранные произведения : в 4 т.]. — Изд. 2-е, доп. — М. : «Русский театр» ; «Парнас», 1993. — Т. 4. — 432 с.
2. *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция [Текст] / Т. П. Григорьева ; Ин-т востоковедения АН СССР. — М. : Наука, 1979. — 368 с.
3. *Леманн Х.-Т.* Постдраматический театр / Ханс-Тис Леманн. — М. : ABCdesing, 2013. — 312 с.

Л. Бевзюк-Волошина. Актор у пошуках персонажів: Постнекласичний театр

Анотація. Стаття досліджує питання сучасного театрального процесу в Україні. Постнекласичний театр народжує безліч можливих трактувань персонажів і способів акторської гри. Різниця режисерських концепцій стимулює виникнення різноманітних акторських практик.

Ключові слова: постнекласичний театр, постдраматичний театр персонаж, характер, актор, режисер.

Л. Бевзюк-Волошина. Актор в пошуках персонажей: Постнеклассический театр

Аннотация. Статья исследует вопросы современного театрального процесса в Украине. Постнеклассический театр рождает множество возможных трактовок персонажей и способов актерской игры. Разница режиссерских концепций стимулирует возникновение различных актерских практик.

Ключевые слова: постнеклассический театр, постдраматический театр персонаж, характер, актер, режиссер.

L. Bevezjuk-Voloshyna. Actor in search of characters: Postnonclassical theater

Summary. The article explores issues of modern theatrical process in Ukraine. Postnonclassical theater creates many possible interpretations of the characters and ways of acting. The difference directorial concepts stimulates the emergence of various actors' practices.

Keywords: postnonclassical theater, postdramatic theater, character, actor, director.